



TITLE:

# ダンドウットの成立と発展(I):近代 演劇の成立とオルケス・ムラユ

AUTHOR(S):

田子内, 進

---

CITATION:

田子内, 進. ダンドウットの成立と発展(I):近代演劇の成立とオルケス・ムラユ. 東南アジア研究 1997, 35(1): 136-155

ISSUE DATE:

1997-06

URL:

<http://hdl.handle.net/2433/56624>

RIGHT:

## ダンドウットの成立と発展(I)

——近代演劇の成立とオルケス・ムラユ——

田 子 内 進\*

### The Formation and Development of *Dangdut* (I): Modern Theatre and *Orkes Melayu*

Susumu TAKONAI\*

The origin of *dangdut*, the most popular music in Indonesia, is said to be *musik Melayu*, which was played by *orkes Melayu* in the 1950s. But it has not been clarified how *musik Melayu*, which was only played in the Malay Peninsula, the east coast of Sumatera, and West Kalimantan, became popular and firmly established in Jawa, particularly in Batavia before the 1950s.

This paper highlights the change and development of *orkes Melayu* in the late 19th century and early decades of the 20th century through the development of *bangsawan* and Komedi Stamboel, pre-modern theatre in Indonesia and Malaysia. In the late 19th century, *bangsawan* was not widely popular among the Javanese in Jawa because of its high Malay language and *musik Melayu*. But in the early 20th century, *musik Melayu* began to spread among Javanese people through Komedi Stamboel and other troupes which imitated the style of Komedi Stamboel. Under these conditions, *samrah Betawi*, which was greatly influenced by *bangsawan*, was formed at Batavia in 1918. Because Malay language called Melayu Betawi had been used as a common language among the inhabitants of Batavia, it was relatively easy for them to accept and enjoy Malay theatre and music. *Musik samrah* played in *samrah Betawi* was also influenced by *musik Melayu* in terms of the composition of musical instruments, scale and rhythm. The characteristic of *musik samrah* was the use of the *harmonium*, a typical Indian musical instrument, as a result of which *musik samrah* was often called *orkes harmonium*.

It is likely that this *orkes harmonium* was the same as *orkes Melayu* which was often called *orkes harmonium* in the 1930s.

## I は じ め に

ダンドウット (*dangdut*) は、ムラユ音楽を基本に、ザピン (*zapin*),<sup>1)</sup> インドの映画音楽、

---

\* J1. Mappanyukki No. 74, Ujung Pandang, Indonesia. e-mail: takonai@upg.mega.net.id

1) アラブ起源のポピュラーダンス。ガンブス (*gambus*) と呼ばれるアラブ音楽のウードにあたる6弦の旋律楽器と、マルワス (*marwas*) と呼ばれる小型両面太鼓が主に使われる。娯楽舞踊として演じられ、イスラム教の教義を伝道する手段としても使われた。現在では、スマトラ東海岸部、カリマンタン、マレー半島部で演じられている [Ensiklopedi Nasional Indonesia 1990: Vol. 17, 434; 滝沢 1994: 57]。

ロック等が融合した現代インドネシアの代表的ポピュラー音楽で [Tambajong 1992: Vol. 1, 98], グンダン (*gendang*) と呼ばれる片面太鼓とスリン (*suling*) と呼ばれる竹笛が奏でるそのリズム、音色に最大の特徴がある。

本稿は、このダンドゥットの基礎となったムラユ音楽 (*musik Melayu*) の演奏楽団、オルケス・ムラユ (*orkes Melayu*) に焦点を当て、その発展、変容について分析しようとするものである。ダンドゥットという用語がインドネシア社会一般に定着する前、即ち 70 年代以前、この音楽はイラマ・ムラユ (*irama Melayu*) やムラユ・モデルン (*Melayu modern*) という名で呼ばれていた。ダンドゥットの歌手、作曲家達が結成している最大の業界組織、インドネシாமラユ音楽家連盟 (PAMMI: Persatuan Artis Musik Melayu Indonesia)<sup>2)</sup> が自らの団体にダンドゥットという用語を使わず、敢えてムラユ音楽という用語を使用していることから窺えるように、現在のインドネシア音楽界では、ダンドゥットの原形はオルケス・ムラユと呼ばれていた楽団が演奏したムラユ音楽であるという認識でほぼ一致している。<sup>3)</sup>

オルケス・ムラユは通常、*Orkes* と *Melayu* の頭文字をとって O. M. と表現される。この形式は現在のダンドゥットでも行われており、ダンドゥットを演奏するグループは、例えば O. M. Kharisma のようにグループ名の前に O. M. を付ける場合が多い。オルケス・ムラユの名前がインドネシア音楽界に定着したのはムラユ音楽が人気を獲得し始めた 50 年代初期の頃である [Aneka, 10 September 1952]。それ以降、オルケス・ムラユが演奏したムラユ音楽は急速な発展を遂げることになるが、この発展に大きな影響を与えたのが当時インドネシアを席巻したマレー映画の流行である。特にピー・ラムリー (P. Ramlee) 主演の映画は人気が高く、彼が歌うムラユ音楽のスタイルを模倣した楽団がメダン、ジャカルタ等で数多く結成された。そして、50 年代中頃には、それまで国民音楽として広く大衆から支持を得ていたクロンチョン (*kroncong*) に代わって最も人気のある音楽とまでみなされるようになった [Aneka, 1 May 1954]。

しかし、50 年代以前、即ちマレー映画の影響を受ける以前にムラユ音楽がどの程度インドネ

---

2) 1989 年 8 月 11 日設立。前身は、50 年代末から 60 年代前半にかけてオルケス・ムラユ・クラナ・リア (Orkes Melayu Kelana Ria) のリーダー兼歌手として活躍したムニフ・バハスアン (Munif Bahasuan) を中心に、1978 年に設立されたインドネシாமラユ音楽家財団 (YAMMI: Yayasan Artis Musik Melayu Indonesia) である。その後、YAMMI は 1984 年、インドネシாமラユ音楽家協会 (LAMMI: Lembaga Artis Musik Melayu Indonesia) に名称を替え、更に 1989 年に現在の PAMMI に名称を変更した。PAMMI の現在の会長はロマ・イラマ (Rhoma Irama) が務めている [Fajar, 27 Feb. 1995]。

3) ダンドゥットの基礎となったのはムラユ音楽であるという意見が多数を占めている中で [Silado 1995: 1-2], ダンドゥットの成立にはインド映画音楽が重要な役割を果たしたという立場から、ムラユ音楽とダンドゥットの関係に異議を唱える人もいる [Lohanda 1991: 137]。また、“ダンドゥットの女王” エルフィ・スカエシ (Elvy Sukaesih) も同様の立場をとっている [Pos Film 1994, No. 1124]。

シア社会に浸透していたかについては、1930年代、ムラユ音楽がバタビアで頻繁に演奏され、それを専門に演奏するオルケス・ハルモニウム (*orkes Harmonium*: 後述) と呼ばれる楽団が既に存在していたこと以外、詳しいことはほとんどわかっていない [PENSI 1983: 155]。

フレデリック (William H. Frederick) は、ダンドゥットの起源をオルケス・ムラユが演奏したムラユ音楽であるとしており、オルケス・ムラユ成立の背景を植民地時代のバタビアの状況に求めている。バタビアでは、西洋楽器とインドネシア固有の楽器から構成される混成楽団タンジドール (*tanjidor*) や、中国、スンダ、マルク、ポルトガルの音楽要素が混入したバタビア独特のアンサンブル、ガンバン・クロモン (*gambang kromong*) 等の混成音楽が演奏されていた [Frederick 1982: 105]。これらの中で最も幅広い人気を得ていたのがクロンチョンである。当時下層階級の音楽とみなされていたクロンチョンを国民音楽に格上げしようとする試みが一部のナショナリズム指導者によって行われ、その結果クロンチョンは、西洋人と中国人とは明白に異なるムラユ的特徴をもった音楽として大衆意識の中で共有されるようになった。このクロンチョン及び関連の音楽を演奏したグループが1940年代にオルケス・ムラユという名で知られるようになり、この名称がその後引き続き使われた [*ibid.*: 106]。換言すると、クロンチョンその他の関連音楽は、ナショナリスト達によって支配者である西洋人や中国人達の音楽とは明らかに違う「インドネシア固有の音楽」として意図的に定義されるようになり、これらの「民族的」な音楽を演奏するグループにムラユというインドネシア全域のプリブミを包括する意味の単語が付された結果、オルケス・ムラユという用語が生まれたということである。

オルケス・ムラユの成立に関するフレデリックのこの分析は示唆に富むものであるが、問題なのは、オルケス・ムラユという用語が果たして本当にクロンチョン及びその関連音楽を演奏した楽団に対して用いられた用語であるかということである。ここでいう関連音楽は、非西洋音楽という意味で当然ムラユ音楽も含まれると考えられるが、50年代にはクロンチョンを演奏する楽団はオルケス・クロンチョンと呼ばれ、ムラユ音楽を演奏する楽団とは明白に区別されており、双方をオルケス・ムラユと呼ぶことはありえなかった [*Aneka*, 1 May 1954]。ナショナリズムが燃え上がる40年代前半に民族性を強めたクロンチョンと、ムラユ音楽を演奏する楽団等をひと括りにしてオルケス・ムラユと呼び、独立後、今度は一転してムラユ音楽を演奏する楽団のみをオルケス・ムラユと呼んで、クロンチョンの楽団と区別することは果たしてあり得るだろうか。<sup>4)</sup>

本稿では以上の問題意識に基づき、まず、ムラユ音楽のバタビア定着に何が重要な役割を果たしたのかにつき19世紀末まで時代を遡って検証し、次にムラユ音楽及びそれを演奏した楽

4) また、独立後、既にインドネシアという国が存在していたにも拘らず、植民地時代にインドネシアを指す言葉であった「ムラユ」が何故、楽団の名前として採用されたのであろうか。この点については稿を改めて検討してみたい。

団の楽器編成が、時代の変遷とともにどのように変化していったのかについてみていくことにする。

## II 大衆演劇の発展とムラユ音楽

ムラユ音楽は、地理的にはタイ南部、マレー半島、シンガポール、ブルネイ、東マレーシア、インドネシアのうち東アチェからジャンビまでのスマトラ東海岸部と西カリマンタンで演奏されている音楽を指す。ムラユ音楽では、ジャワ、スンダ音楽でみられるスレンドロ音階やペログ音階等の東南アジアや東アジアの大部分で用いられている五音音階よりも、西アジアや南アジアで用いられている七音音階的施法の方が主流である。これはイスラム文化の影響を強く受けているため、音律も基本的に微分音律が用いられている [川口 1994:68; 戸口 1982:37, 49-50, 278]。ムラユ音楽は地域によってその名称を変え、特にインドネシアに限った場合、北スマトラ地方で古くから演奏されていたムラユ・デリ (Melayu-Deli) と呼ばれるムラユ音楽が有名で、バタビアで演奏されたムラユ音楽はムラユ・ブタウィ (Melayu-Betawi) と呼ばれている。ルクマン (Tengku Lukman Sinar) はムラユ音楽を、オリジナル (*musik asli*)、伝統音楽 (*musik tradisional*)、近代音楽 (*musik modern*) の3つの段階に分類している [Lukman 1990:2-3]。具体的には、オリジナルは13世紀以降にマレー宮廷音楽隊 (Angkatan Nobat Diraja) が王の即位式、葬式等の様々な宮廷行事の時に演奏した音楽のことを指し、グンダン、スルナイ (*serunai* 笛)、タワック・タワック (*tawak tawak* コブつきの二つのゴング) 等の伝統楽器が使用された。伝統音楽はマッヨン (*makyong*) やメノラ (*menora*) 等のマレー伝統劇の中で演奏された音楽のことをいい、楽器はオリジナルと同じく伝統楽器が使用された。そして、近代音楽は、19世紀末に成立したムンドゥ (*mendu*)<sup>5)</sup> やバンサワン (*bangsawan*: 後述) 等のマレー大衆商業演劇の中で演奏された音楽のことを指し、そこでは、オリジナル、伝統音楽で使用された伝統楽器はほとんど使用されず、バイオリン、ピアノ等の西洋楽器やタブラ (*tabla* 片面太鼓)、ハルモニウム (*harmonium*: 後述) のインド系の楽器等が使用された。しかし、西洋楽器が多く使用されているものの、演奏される音楽には前述のムラユ音楽の特徴が維持されており、それが近代音楽の最大の特徴となっている [ibid.: 3]。1950年代に流行したオルケス・ムラユの基本的な楽器編成は、例えば、著名なコメディ映画監督、ニャ・アッバス・アクップ (Nya Abbas Acup) の処女作品である映画「*Heboh* 騒動」(1954)の冒頭部分に登場するオルケス・ムラユの観察より、バイオリン、ストリングバス、トランペット、トロ

5) スマトラ島リアウ地方で行なわれている演劇。起源についてはバンサワン起源説、中国オペラ影響説等がある。19世紀末にはマレー半島やパレンバン等で既に人気を集めていた [Yousof 1994: 174-175]。

ンボーン、サックス、ピアノ、マラカスの西洋楽器が中心であった。また、当時のオルケス・ムラユでは、ダンドゥットの特徴であるグンダン<sup>1</sup>は既に使われていたものの、もう一つの特徴であるスリン<sup>2</sup>はまだ使われていなかった。従って、以下で検証するムラユ音楽は近代音楽の段階としてのムラユ音楽である。

それではムラユ音楽は一体どのような理由、経緯でバタビアで演奏されるようになったのだろうか。この問題について考える際参考になるのは、50年代にジャカルタのオルケス・ムラユで活躍した人気歌手達の経歴にみられる興味深い共通点である。彼、彼女らのほとんどが、オルケス・ムラユに参加する前何らかの形で大衆演劇に関与していたのである。例えば、50年代中頃に人気の高かったオルケス・ムラユ・ブキット・シグンタン (O. M. Bukit Siguntang) の看板女性歌手ハスナ・タハル (Hasnah Tahar) は、戦後間もない頃、西スマトラを拠点に活躍していた劇団ラトゥ・アジア (Ratu Asia アジアの女王) で役者兼歌手として活躍していた [Aneka, 10 June 1954]。また、オルケス・ムラユ・シナル・メダン (O. M. Sinar Medan) で活躍した女性歌手エマ・ガンガ (Emma Gangga) も、30年代に東南アジア各地で巡回公演を行った人気大衆劇団ダルダネラ (Dardanella: 後述) で5歳の頃役者として活躍した後、劇団ビントアン・マス (Bintang Mas) を経て、劇団ラトゥ・アジアに参加した。劇団の中で、ハスナ・タハル、エマ・ガンガ両人とも、ムラユ音楽を歌っていたという [Sinematek Indonesia 1979: 162; Dangdut 1995, No. 1]。ラトゥ・アジアは19世紀末から20世紀前半にかけてマ

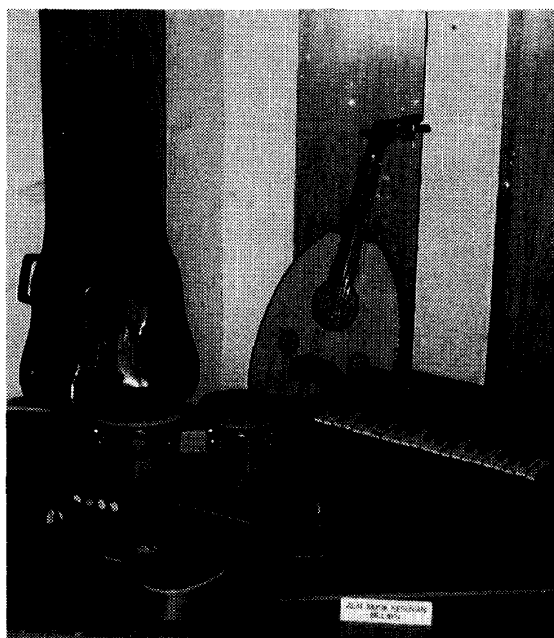


写真1 ムラユ音楽（近代音楽）の主な楽器

左上より右へ、ピオラ、ガンブス。左中より右へ、グンダン、ハルモニウム（手動式）。左下、ギター（2つ）。(タマン・ミニ公園で撮影)

レー半島からスマトラにかけて大流行したマレー大衆演劇バンサワン、そして、ダルダネラは同時期、ジャワで大流行した大衆演劇コメディ・スタンブル (*komedi stamboel*: 後述) の流れをそれぞれ汲む劇団である。

以上の事実から、ムラユ音楽のバタビア定着の過程には当時の大衆演劇が何らかの形で重要な役割を果たしていたのではないかとの推測が成り立つ。また、ムラユ音楽の発展段階から見ると、この大衆演劇の成立はムラユ音楽が伝統音楽から近代音楽へ移行する過程の中で大きな役割を果たしている [Lukman 1990: 51]。以下ではこの推測に沿って、19 世紀末の大衆演劇の発展とムラユ音楽の関係について検討することにする。

インドネシア演劇史上、19 世紀末は伝統演劇から近代演劇（大衆演劇）に移行する重要な時期であった [Sumardjo 1992: 101]。インドネシアの近代演劇は、それ以前の伝統演劇の形態とは大きく異なり、西洋近代芸術の影響を強く受けた都市住民による都市住民のための芸能であった [ibid.: 99]。この近代演劇の黎明期にあたる 1885 年から 1925 年の 40 年間でインドネシア最初の近代演劇と位置づけられているのがコメディ・スタンブルと呼ばれる劇団である。コメディ・スタンブルは当初劇団の名前を指していたが、後に演劇そのものを指すようになった。そして、この劇団の結成に多大な影響を与えたのが当時マレー半島で大流行していた大衆演劇バンサワンである [ibid.: 102]。

バンサワンは、19 世紀末イギリス植民地時代に貿易の中継地として栄えたペナン島を舞台に、マレー人、インド人、アラブ人、中国人、ブギス人、アチェ人等の移民による文化融合の中から生まれた大衆娯楽で、歌や舞踊、寸劇が混在するオペラ的性格を持ったマレー大衆商業演劇であった。最初にバンサワンという名称を使用した劇団は、ペナン在住のインド人イスラム教徒ママッ・プシ (Mamak Pushi) が 1885 年に結成した劇団プシ・インドラ・バンサワン (Pushi Indera Bangsawan of Penang, 以下 PIBP) で、1870 年代にペナン島を巡回公演したボンベイの劇団ワヤン・パルシ (Wayang Parsi) の影響を強く受けていた [Tan Sooi Beng 1993: 16; Yousof 1994: 309–310]。マレー半島で成功を収めた後、PIBP はシンガポール、スマトラ、ジャワに渡り巡回公演を行ったが、ジャワ巡回公演はバタビア<sup>6)</sup>でまずまずの反応を得た以外は失敗に終わっている [Muhammad TWH 1992: 47]。失敗の原因は、上級ムラユ語 (ムラユ語はマレー語とも呼ばれる) を使用していたためマレー人以外の一般大衆が物語の内容をほとんど理解できなかったからと言われている [Sumardjo 1992: 104; Manusama 1922:

---

6) バタビア公演の後、PIBP はバタビア在住のトルコ人商人ジャーファル・トゥルキ (Jaafar Turki) に道具や衣装等の全財産を売却した。ジャーファル・トゥルキはこの財産を基にワヤン・スタンブル (Wayang Stamboel スタンブルはイスタンブールの意味) と呼ばれる劇団を結成し、中東の物語を中心に公演活動を行った [Yousof 1994: 166]。このワヤン・スタンブルがジャワにおける最初のバンサワンと言われている [Pasaribu 1955: 59]。

2-3]。バンサワンの舞台で使われた上級ムラユ語は、マレー古典文学以来用いられてきた文語ムラユ語である。一方、19世紀末にジャワ島等で広く使われていたムラユ語は、ムラユ・パサル (*Melayu pasar* 市場ムラユ語) やムラユ・ルンダー (*Melayu rendah* 低級ムラユ語) と呼ばれる口語ムラユ語で、完成度がかなり低いものであった。このため、マレー半島やスマトラ島のマレー人が話すムラユ語とジャワ島や他の地域の人達が話すムラユ語にはかなりの隔たりがあり、言葉が原因で演劇や映画等の娯楽が理解されないことがあったようである。例えば、1937年にインドネシアで制作され大人気を得了映画「トゥラン・ブーラン (*Terang Boelan* 月光)」は、マレー半島のマレー人にはすこぶる評判が悪かった。この映画の中では、通常使われている低級ムラユ語よりも高級なムラユ語が使われたにもかかわらず、マレー人にとっては「粗野」なものに聞こえたという [Tan Sooi Beng 1993: 28-29, 33]。

一方、バンサワンの人気は瞬く間にマレー半島及びシンガポール、スマトラ島に広がり、各地で多くのバンサワンが結成された。バンサワンは純粋な商業演劇として発達したため、公演地域によって演目、音楽、舞踊等の内容を自由に変えた。例えばインド人居住区ではインド音楽やインドの物語が主に演じられた。しかし、そこには中国的、ムラユ的要素も混在し、時には流行のポピュラー音楽等も演奏される等、バンサワンは大衆文化の担い手として異文化が衝突融合する場でもあった [ibid.: 35]。

バンサワンでは劇の始まりや幕間に専属の楽団による音楽が演奏され、かつ劇中では西洋オペラのように歌いながら演技をするスタイルが採られていた。バンサワンで音楽を担当したこれらの楽団は、当時マレー半島を演奏旅行した西洋オーケストラの影響を強く受けており、楽器編成もインド系楽器であるタブラやハルモニウムの他に、ピアノ、フルート、バイオリン、ホルネット、ドラム等の西洋楽器が使われていた。ハルモニウムはフリーリードを足踏み(手動)ふいご、又は送風機を用いて鳴らすリードオルガン属の楽器で、19世紀にヨーロッパで発達した。19世紀中頃、キリスト教宣教師によってインドに伝わり、1870年代ボンベイからペナンにやってきた巡回劇団ワヤン・パルシによってマレー社会にもたらされた。そのため、マレー社会では一般的にインド系の楽器と考えられている [ibid.: 78]。バンサワンのこのような楽団はオーケストラ・ムラユ (*orkestra Melayu*) と呼ばれていた [ibid.: 73-74]。オーケストラは英語の orchestra に由来し、インドネシア語ではオランダ語で楽団を意味する *orkest* の単語からオルケスと呼ばれるため、オーケストラ・ムラユは楽団名にムラユという名前を初めて使用した楽団と言っていだろう。興味深いことは、ムラユの名前を初めて使用した楽団が、その成立当初既にインド音楽を始めとする様々な音楽を演奏していたことである。ダンドゥットも様々な音楽要素を吸収して現在の姿へと発展しているため、この事実は示唆的である。更に注目すべきは、オーケストラ・ムラユは時にはバンサワンを離れ、結婚式やパーティ等の場で単独で演奏を行ったことである [ibid.: 76]。マレーシアやインドネシアでは元来、音楽は独



立した形態とは見做されず、演劇（人形劇も含む）や舞踊の一部と考えられていた。例えば、マレー半島を中心に行われた伝統演劇マヨンで伴奏音楽として演奏されたムラユ音楽（伝統音楽）はマヨンを離れて演奏することはありませんでした。従って、オルケストラ・ムラユは演劇から独立した音楽という芸能形態を初めて実現させた楽団とも言えるであろう。とすれば、オルケストラ・ムラユという名称の他に、楽器編成及び演奏された音楽、更には演劇から独立した楽団という観点から判断すると、1950年代にジャカルタで流行したオルケス・ムラユの原形はこのバンサワンの楽団オルケストラ・ムラユに求めることができよう。

このバンサワンの影響を強く受けて結成されたのがコメディ・スタンブルである。ジャワでは19世紀前半に導入された強制裁培制度の結果、19世紀後半からバタビアをはじめとする各都市が急速に発展し始めた。ジャワ島や外島で強制裁培されたコーヒー、砂糖、藍等の商品作物がバタビアやスラバヤ等を経由して輸出された結果、多額の富が輸出中継都市にもたらされた。それに伴って人口は増大し、1854年、約6万人〔永積 1980：7〕であったバタビアの人口は40年後の1893年には11万人〔永積 1977：305〕へと、ほぼ倍増している。この急激な都市人口の増加が新しい都市文化の成立に大きな影響を与えた。強制裁培制度で潤ったオランダ人実業家や一部の裕福な教養あるユーラシアンや中国人、原住民達は、ジャワ各都市で頻繁に巡回公演を行ったヨーロッパ演劇やオペラ等に興じていた。しかしその一方で、増大した都市人口の大部分を占める教育水準の低い原住民（プリブミ）やユーラシアン達にはまだ娯楽と呼べるものが存在していなかった。彼らは新しい娯楽を欲していた。

1891年、スラバヤでこの新しい都市住民の欲求を満たす劇団コメディ・スタンブルがフランス系ユーラシアンのアグストゥ・マヒュー（August Mahieu、以下マヒュー）の手によって結成された〔Manusama 1922：4〕。マヒューは、青年時代に頻繁に観た西洋オペラやバンサワ



写真2 現代のオルケス・ムラユ。グンダンの演奏者の下にO. M. の文字が見える。（南スラウェシ州ウジュン・パンダン市で撮影、行事は結婚式の披露宴）

ンのスタイルを模倣する一方で、PIBPのジャワ公演の失敗を教訓にコメディ・スタンプルのスタイルに様々な工夫を施した。例えば、言葉は大衆に馴染みのある低級ムラユ語を採用し、演目はジャワの一般大衆に広く親しまれている「千夜一夜物語」の中から「アラジンと魔法のランプ」や「アリババと40人の盗賊」等を取り上げた。幻想的な背景、アラブ風の派手な衣装、舞台と観客席を仕切る幕の設置、料金の徴収、劇中の軽快な歌と踊り等、これまでの伝統演劇とは全くスタイルの異なる劇団コメディ・スタンプルの誕生をスラバヤの民衆は熱狂的に歓迎した。役者のほとんどはユーラシアンであったが、観衆はユーラシアンの他にオランダ人からプリブミまでの幅広い人達であった。スラバヤで大成功を収めたコメディ・スタンプルは「千夜一夜物語」の他に「白雪姫」や「眠れる森の美女」等のヨーロッパの御伽話も演目に取り入れ、ジャワ巡回公演を開始した。コメディ・スタンプルは各地で大喝采を受け、特にバタビア公演は大成功に終わった。コメディ・スタンプルは1906年に解散するが、その後もコメディ・スタンプルのスタイルを受け継ぐ劇団が各地で結成された。

コメディ・スタンプルの楽団はバンサワンの楽団オルケストラ・ムラユの影響を強く受けており、楽器編成の点ではオルケストラ・ムラユのそれとは大きな相違はなかった。しかし、演奏された音楽の内容は、オルケストラ・ムラユのそれとは趣を異にした。前述の通り、19世紀末に行われたバンサワンのジャワ公演は失敗に終わったが、言葉以外のもう一つの原因がオルケストラ・ムラユが演奏するムラユ音楽であった。PIBPのジャワ公演の後にジョホール劇団、アブドゥル・ムルック (Abdoel Mauloek)<sup>7)</sup> がジャワ公演を行ったが、この劇団に対するジャワ一般大衆の評価は、演奏される音楽は単調で楽器編成もハルモニウムやタンバリン等の単純な楽器ばかりであると、かなり厳しいものであった [ibid.: 2]。マヒューはこのようにジャワではムラユ音楽が人気がないという事実を既に教訓として認識していた。彼は、バンサワンの専属楽団オルケストラ・ムラユにならって、ギター、ピアノ、バイオリン、フルート、クラリネット、ホルネット、トロンボーン、コントラバス等の西洋楽器をコメディ・スタンプルの楽団で使用したが、オルケストラ・ムラユで使用されていたタブラ、ハルモニウム、ルバナ (rebana タンバリン型の大型片面太鼓) 等のインド、ムラユ系の楽器は使用しなかった。従って、オルケストラ・ムラユと異なり、この楽団はムラユ音楽を演奏することはほとんどなかったようである。そのせいか、マヒューの結成したコメディ・スタンプルの専属楽団は単にオルケス (Orkes)、もしくはオルケス・スタンプル (Orkes Stamboel) という名前では呼ばれず、ムラユという用語は使用されなかった [ibid.: 15]。

それでは、コメディ・スタンプルではどんな音楽が演奏されていたのであろうか。バンサワ

7) 19世紀末頃バンサワンの影響を受けてジョホール (マラッカ) で結成された劇団で、劇団のリーダーの名前がそのまま劇団の名前となった。ドゥルムルック (dulmuluk) と呼ばれ、スマトラでも人気が高かった [Yousof 1994: 72]。

ンのオーケストラ・ムラユとコメディ・スタンプルの楽団の最大の違いは、前者がムラユ音楽を中心に演奏したのに対し、後者はクロンチョンを主に演奏したことにある [Sumardjo 1992: 106]。しかし、実際にはクロンチョンよりワルツやポルカといった西洋舞踏音楽の方が頻繁に演奏されていたようである [Manusama 1922: 3]。ポルトガルに起源をもつクロンチョンは、17世紀からバタビア北部に居住するポルトガル系住民によって細々と歌い続けられてきたが、バタビアの発展とともに徐々に外部世界に広がり始め、19世紀末にはバタビアにしっかり根を下ろすまでになっていた [土屋 1991: 125]。クロンチョンは、バタビアの港に出入りする商人や船員達によってスマランやスラバヤ等のジャワ島北部沿岸地域に伝えられ、20世紀初頭頃までにはスラバヤでもクロンチョンを演奏するグループがいくつか生まれた。マヒューがコメディ・スタンプルでクロンチョンを採用したことは、<sup>8)</sup> コメディ・スタンプル自身の人気を押し上げるとともに、この混成音楽クロンチョンのジャワの他の地域、特に内陸部への拡散、流行を促進する結果となった [Kornhauser 1978: 129–131]。

しかし、コメディ・スタンプルは西洋音楽とクロンチョンだけを演奏したわけではなかった。バンサワンと同様大衆商業演劇として人気を集めたコメディ・スタンプルは公演場所の民族構成によって演目や音楽を変えたようである。例えばジャワ人の多い地域ではジャワ舞踊やクロンチョンが演じられ、ムラユ系住民の人口が比較的多いバタビアではマレーの物語も演目に取り入れられた。マヌサマは1894年バタビアで行われたコメディ・スタンプルの公演の模様について、おそらく記録による復元と思われるが、詳細な記述を残している [Manusama 1922: 14]。この時の題目はバンサワンでもお馴染みのマレーの物語「ジュラ・ジュリ・ビンタン・ティガ (*Jula Juli Bintang Tiga*)」である。そこで演奏された音楽はガンバン・クロモン、クロンチョン、ワルツ、タンゴ等多岐に亘っており、演目がマレーの物語だからといって演奏される音楽がムラユ音楽とは限らないことを示しているが、それと同時にムラユ音楽も演奏されていた可能性もある。しかし、前述の通り、コメディ・スタンプルの楽団の楽器編成は西洋楽器ばかりで、ムラユ音楽に欠かせないグンダンやハルモニウムといった楽器がまだ導入されていなかったことから考えれば、この時期、コメディ・スタンプルの楽団がムラユ音楽を演奏することはほとんどなかったと推測されよう。

8) ユーラシアンであるマヒューがクロンチョンを採用した理由について Kornhauser は、ジャワ人とガムラン音楽、オランダ人と西洋音楽という関係と同様、ユーラシアンの大部分は「混成音楽」クロンチョンを自らの音楽とみなしていたためではないかと推測している [Kornhauser 1978: 130–132]。

### Ⅲ 20世紀の大衆演劇の発展と音楽

マヒューが死亡した1906年にコメディ・スタンブルは解散したが、その後バタビアを中心にマヒューの意志を受け継ぐ多くの第二次コメディ・スタンブルが結成された。これらの劇団のスタイルは、派手な衣装、幻想的な背景の他に、劇中の歌、踊りが強調される等基本的にはコメディ・スタンブルのスタイルを踏襲するものであったが、役者はユーラシアンから徐々にプリブミが多数を占めるようになっていった。これらの劇団の名称は、設立者や劇団の所有者の名前を付すことが多かったが、1920年代初頭頃には、これらの第二次コメディ・スタンブルの劇団は一般的にバンサワンという名称で呼ばれるようになった [ibid.:10]。このバンサワンは、もちろんペナンで結成されたバンサワンとは異なる。従って、以下では区別するために第二次コメディ・スタンブル劇団の総称であるバンサワンを第二次コメディ・スタンブルと呼ぶことにする。この時期、インドネシアでもバンサワンという用語が使われるようになった背景には、マレー半島のバンサワンが頻繁にジャワ公演を行っていた事実がある。バンサワンは1920年代後半には、マレー半島のみならずスマトラ、ジャワの各都市でも相当の大衆動員力を示していた [Tan Sooi Beng 1993: 25]。

マヒューが結成したコメディ・スタンブルの活動の拠点はスラバヤであったことは前述の通りであるが、その後結成された第二次コメディ・スタンブルの活動の拠点は徐々にスラバヤを離れバタビアへと移っていった。バタビアは以前よりオランダ領東インドの行政・文化の中心都市としての役割を担っていたが、人口及び貿易の面からみた都市の規模では20世紀初頭までスラバヤの後塵を拝していた。1910年頃のバタビアの人口はスラバヤよりも若干多い程度であったが、輸出貿易額はスラバヤに大きく水をあけられていた [加納 1995: 5]。19世紀後半よりオランダ領東インド最大の貿易都市として栄え、多様な民族が往来していたスラバヤで大衆商業劇団コメディ・スタンブルが結成されたのは必ずしも偶然ではなかったのである。そして、20世紀に入り、バタビアが行政・文化面の他に貿易面でもオランダ領東インドの最大都市として発展し始めると、都市文化の中心も徐々にスラバヤからバタビアへと移ってゆくことになる。

前述の通り、第二次コメディ・スタンブルは基本的にはマヒューが創り上げた初期のコメディ・スタンブルのスタイルを受け継いでいたが、演目の選択や音楽の面で大きな変化を遂げた。演目は「千夜一夜物語」やヨーロッパの御伽話の他に、西洋人の妾（ニャイ）がプリブミに騙され惨殺される様子を物語った「ニャイ・ダシマ物語 (*Nyai Dasima*)」や、強盗や殺人、美女誘拐等の悪事を繰り返すプリブミ男性チョナットの様子を物語った「チョナット物語 (*Si Tjonat*)」等の当時バタビアで人気のあった大衆流文学を取り上げ、更に「ハムレット」、

「ヴェニスの商人」といったヨーロッパ・オペラで頻繁に上演される古典的物語も演じた。1920年代初頭の頃と思われる記録によると、第二次コメディ・スタンブルで演じられた代表的な物語の種類及びその数は、アラブ（千夜一夜物語より）—9本、西洋—9本、インド—7本、ペルシア—6本、流行物語（バタビア）—4本、ジャワ—3本、マレー—3本、中国—2本、西洋古典（ローマ）—1本の順になっている [Manusama 1922: 24]。以上の統計からわかることは、第二次コメディ・スタンブルで取り上げられた演目の種類は、マレーの物語がまだ少なく、ジャワの物語が若干見受けられるという地域性があるものの、様々な物語が演じられたパンサワンにかなり類似していたと言えるであろう。それでは、この事実は演奏される音楽にどのような影響を与えたのだろうか。

第二次コメディ・スタンブルの中で演奏された音楽についてマヌサマは次の様に述べている。「オーケストラは以前のように大部分は西洋楽器を使用していた。彼らは吹奏楽器やピアノ、コントラバス、ギター等を演奏していた。東インド特有の歌やヨーロッパの歌の他に、時々ムラユ語でドゥンダン (*dendang*) と呼ばれるマラッカ（ジョホールやペナン）の音楽や英領インド、ペルシアの音楽も演奏された。ドゥンダンを演奏する時には西洋楽器にルバナや足踏みオルガン (*seraphine*) が加えられた」 [*ibid.*: 12]。この記述より、二つの重要な点が明らかになる。即ち、西洋音楽、クロンチョンが中心であった初期のコメディ・スタンブルに比べて、第二次コメディ・スタンブルではインド、アラブ、ムラユ等の音楽も演奏されるようになったこと、そして、西洋楽器ばかりが使われていた初期のコメディ・スタンブルのオルケスとは異なり、ルバナというムラユ系の楽器が使用され始めたことである。ここにおいて50年代のオルケス・ムラユの輪郭が徐々にではあるが浮かび上がってくる。

第二次コメディ・スタンブルは、1925年、ティオ（T. D. Tio Jr）が結成した劇団オリオン（Orion）によって大きな変化を経験する。<sup>9)</sup> バタビア商業学校卒業のインテリであるティオは西洋演劇に通じていたため、自らが結成した劇団にその西洋演劇の手法を大胆に取り入れた。幻想的な背景は現実的なそれに変わり、固定されていた演目は、専属の脚本家を雇うことで劇団独自のオリジナリティのある演目が変わった。オリオンが切り開いたこのスタイルは、翌1926年ペナン生まれのロシア人ペドロ（A. Piedro）によって結成された劇団 ダルダネラ（Dardanella）<sup>10)</sup> により更に顕著になってくる。ダルダネラは結成当初は映画や西洋小説から演目を選んで上演していたが、アンジャール・アスマラ（Andjar Asmara）が専属脚本家として参加した1930年から、大衆に広く知られている有名な物語よりも劇団独自のオリジナルの物語を演じるようになった。西洋化指向が強まったオリオン、ダルダネラ以降の演劇は一般的に

9) 後にオリオンは、看板役者ミス・リブット（Miss Riboet's）の名前を付してミス・リブット・オリオン（Miss Riboet's Orion）と呼ばれるようになった。

10) ダルダネラについては猪俣 [1996: 42-47, 124-126] 参照。

トニール (*tonil* オランダ語で演劇、芝居の意味) と呼ばれている [猪俣 1996: 43]。演目の差別化は音楽にも顕著に現われた。演奏される音楽にも独自色が強まり、その結果として劇団の人気役者は同時に劇団の看板歌手として一般大衆から人気を集めた。オリオンのミス・リブット<sup>11)</sup>やジャジャ (Jahja), ダルダネラのミス・ジャ (Miss Dja), オペラ・パレスティナ (Opera Palestina) のミス・ヤコブ (Miss Jacoba) らはそれぞれの劇団でオリジナルのクロンチョンを競って歌い、それが当時の流行歌としてインドネシア各地に広がった。これらの流行歌は、当時東南アジアにももたらされたグラモフォンに録音され、そして開局したばかりのラジオ放送に乗って、マレーシア、シンガポールにまで広まることになった [Tan Sooi Beng 1993: 10-13]。一方、反対に、バンサワンの中で歌われた曲 (大部分がムラユ音楽) を録音したグラモフォンもインドネシアに流入することになった。このように、ムラユ音楽は、当時頻繁に行われたバンサワンの劇団と第二次コメディ・スタンブルやトニール劇団の相互往来の影響と併せて、確実にインドネシア (特にジャワ) に浸透していったのである。

一方、1920年代に入ると、それまで劇団の補助的な役割を果たしていた専属楽団オルケスが劇団を離れて独立した演奏活動を行い始め、これらの楽団を模倣したオルケスがバタビアを中心に数多く結成された。その中で有名なのは1923年に結成されたリーフ・ヤーワ (Lief Java 愛しきジャワ)<sup>12)</sup>である。リーフ・ヤーワの楽器編成はバイオリン、チェロ、ギター等の西洋楽器が中心であったが、民族楽器のスリンも使われていた [Pasaribu 1955: 57]。リーフ・ヤーワはクロンチョンを演奏して人気を集めたが、同時期、クロンチョン以外のジャンルでも数多くのオルケスが結成された。例えば中国系ブタウィ人が結成し、ガンバン・クロモンを主に演奏していたモンテ・カルロ (Monte Carlo), オランダ人が結成したドーツコッペン (Doodskoppen されこうべ) 等がそれであるが、中でも注目されるのはムラユ系ブタウィ人が結成したと言われるメラヤン (Melayang 自由に舞う) と呼ばれるオルケスである。残念ながらこのオルケスの詳細についてはわかっていないが、スレンダン・マヤン (Selendang Mayang), チャンティック・マニス (Cantik Manis) 等のムラユ色の強い音楽を中心に演奏したと言われている [PENSI 1983: 29]。当時のオルケスの活動には不明な点が多々あるが、いずれにしろ1920年代には、劇団の専属楽団の他にクロンチョンを演奏するオルケス、ガンバン・クロモンを演奏するオルケス、そしてムラユ音楽を演奏するオルケス等が既に独立した活動を行っていた。

11) ミス・リブットは「カナリアの声 (Si Burung Kenari)」の異名をとるクロンチョン歌手で、現在残る彼女のグラモフォンの曲のほとんどがクロンチョンであることが確認されている [Tan Sooi Beng 1993: 249-251]。

12) リーフ・ヤーワの前身は1918年に結成されたルクン・アンガウェ・サントソ (Rukun Anggawe Santoso) で、ジャワ語の名前を使用していた。1930年代に入ると、クロンチョンに代わって当時上流階級の間で人気の高かったハワイアンを演奏した。

#### IV バタビアにおけるムラユ音楽の浸透

第二次コメディ・スタンブルやトニールで演奏された音楽の大部分はクロンチョンであったことは前章でみた通りだが、このクロンチョン隆盛の中で注目すべきは、初期のコメディ・スタンブルではほとんど演奏されなかったムラユ音楽が第二次コメディ・スタンブルやトニールで演奏されるようになったことである。

このような変化、即ちムラユ音楽が演奏されるようになった背景には、マレー半島のバンサワンがバタビアで頻繁に巡回公演を行った影響も大きいが、それ以上に重要なのはバタビア都市文化の発展とムラユ語（インドネシア語）の普及である。

バタビアには17世紀より既に数多くの移民が定着・定住しており、住民はムラユ村（Kampung Melayu）、アンボン村（Kampung Ambon）のようにオランダ植民地政府が民族毎に定めた居住地に住み、それぞれ独自のコミュニティを形成していた。しかし、19世紀中頃奴隷貿易の衰退等によりバタビアへの移民の数が激減したため居住地に対する規制が緩和され、その結果、独自のコミュニティが徐々に崩れ始め、結婚等を通じた民族間の融合が始まった。この民族融合の結果、イスラム教を信じ、ムラユ・ブタウィ（Melayu-Betawi）と呼ばれるバタビア特有のムラユ語を話すオラン・ブタウィ（Orang Betawi）と呼ばれる新しいカテゴリーの民族が誕生した [Jayapal 1993: 50]。

前述の通り、19世紀末に行われたバンサワンのジャワ公演は、観衆のほとんどが上級ムラユ語を解さなかったため公演は失敗に終わっている。演劇の理解には言葉が決定的な影響を与える。ジャワでは、19世紀の末頃からムラユ語（下級ムラユ語）による新聞や大衆小説が出版されるようになり、更に20世紀初頭には、萌芽し始めた民族主義運動をより一層推し進めるための手段としてムラユ語の新聞、雑誌が数多く発行された。このようにムラユ語は徐々にではあるが知識人の間では共通語として認識され始めていたが、ジャワ一般社会の中でムラユ語を理解する住民はまだまだ少なかった。これに対して、バタビアは状況を異にしていた。前述の通り各民族間の共通語としてムラユ語が17世紀から既に使用されており、19世紀中頃にはムラユ・ブタウィと呼ばれるバタビア独自のムラユ語が母語として使われていた。つまり、ムラユ語による演劇、そしてムラユ音楽を受け入れる素地が既に醸成されていたわけである。その結果、バタビアでは、ムラユ音楽はムラユ系住民だけが理解し享受できるものではなく、非ムラユ系住民も共通して享受できるものになっていた。19世紀末に、PIBPのジャワ公演が上級ムラユ語を使用して失敗に終わったのに対し、バタビア公演だけが観客からある程度の反応を得られた背景には、以上のような事情があったのである。そして、このムラユ語を媒介にしてバタビア独自の混成文化が発展した。現在も残るタンジドール、舞踊劇トペン・ムラユ（*topeng*

Melayu), 影絵人形芝居ワヤン・クリット・ムラユ (*wayang kulit Melayu*), 中国劇の影響を受けた大衆演劇レノン (*lenong*) 等の大衆芸能がそうである。

19世紀後半以降のこのようなバタビアの都市文化について土屋健治は「メスティーソ的文化現象」と総称しているが[土屋 1991:111-114], その「メスティーソ的文化」の象徴の一つである大衆演劇コメディ・スタンプルの成立, そしてその後を受け継いだ第二次コメディ・スタンプルの発展は, ただ単にクロンチョンの流行を後押ししたという事実の他に, ムラユ音楽の浸透というクロンチョン隆盛の影に隠れた小さな水脈をバタビアに築いたと言えよう。このムラユ音楽の浸透という小さな水脈は, 50年代後半のオルケス・ムラユの流行, そして70年代のダンドゥットへの発展という大きな流れへと繋がって行くのである。

このような状況の中, バタビアでは注目すべき演劇が生まれた。1918年, ムラユ文化の影響を極めて強く受けたサムラー・ブタウィ (*samrah Betawi*) と呼ばれる演劇がそれである。サムラー・ブタウィの誕生の詳細についてははっきりしていないが, その起源はスマトラ島リアウ地域の大衆演劇ドゥルムルック (*dulmuluk*)<sup>13)</sup> と言われている[Soepandi 1992:42]。ドゥルムルックはバンサワンの流れを汲む劇団として20世紀初頭にはマレー半島やスマトラ島東沿岸部地域で盛んに演じられていた。サムラー・ブタウィはバンサワンと同じく, 踊り, 音楽, 漫才, 演劇から構成される総合的な演劇であるが, 演目としては, チッ・シティ (*Cik Siti*), タギス・シ・ママッ (*Tangis Si Mamat*), カシム・ババ (*Kasim Baba*), イブ・ティリ (*Ibu Tiri*) 等バタビアで人気のあった物語が取り上げられた。

サムラー・ブタウィにおけるムラユ文化の影響は特に音楽面で顕著に現われている。ジャカルタ特別区文化局が行ったサムラー・ブタウィの中で演奏される音楽, サムラー音楽 (*musik samrah*) についての調査研究によると[*ibid.*:88], サムラー音楽は, ムラユ音楽と同じ7音階であること, ムラユ音楽(オリジナル, 伝統音楽, 近代音楽すべての段階を含む)で歌われている歌が取り上げられていること等から判断して, 明らかにムラユ音楽の影響を強く受けており, 歌はバタビアの共通語であるムラユ・ブタウィ語で歌われていた。なお, ここでいうムラユ音楽は, 後述するように楽器の特徴の一つとしてハルモニウムが挙げられていることから, 近代音楽の段階のムラユ音楽を指す。サムラー・ブタウィは現在でもジャカルタ周辺で行われており, その代表的な劇団サムラー・サンガル・ブタウィ・プットラ (*Samrah Sanggar Betawi Putra*) が演奏する音楽はジャカルタ特別区文化局によって録音保存されているため現在でも容易に聞くことができる。<sup>14)</sup> 実際に聞いてみると, クロンチョン風の曲やガンバン・クロモン風の曲もある等, サムラー音楽は純粋なムラユ音楽とは異なりバタビアで発展した音楽

13) 7)を参照。

14) この録音は1992年に行われたもので, 20世紀前半に実際に演奏された音楽とは若干異なる。



らしい混成音楽であることがわかるが、基本となっているのは明らかにムラユ音楽である。

サムラー音楽にみられるムラユ音楽の影響の強さは、サムラー音楽を演奏した楽団の楽器編成をみるとより明らかになる。サムラー・ブタウィが誕生した 1918 年当時、使用された楽器は、ハルモニウム、バイオリン (*biola*)、ギター、クティプン (*ketipung* 太鼓)、ルバナであったが、1920 年代後半になるとクティプンとルバナに代わって、グンダン、マラカス、タンバリンが、更に 30 年からはストリングバスが加わった [*ibid.*: 67–68]。サムラー音楽の楽器編成の特徴は、ハルモニウム（足踏み式）、グンダン（両面式）、マラカスの 3 種類の楽器で、一方、ムラユ音楽の楽器の特徴はハルモニウム（手動式）、グンダン（片面式）、ゴング (*gong*) の 3 種類の楽器である [*ibid.*: 68]。両者を比較してみればわかるように、楽器編成の面からみても、サムラー音楽はムラユ音楽の影響を強く受けていたことがわかる。

現在のムラユ音楽（近代音楽）の特徴の最大の特徴はハルモニウムが奏でるその音色にあると言われているが、この楽器は前述の通りサムラー音楽でも中心的楽器として使用されていた。実際にサムラー音楽を聞いてみれば、ハルモニウムの音色が他の楽器と比べて顕著であることが理解されよう。そのため、サムラー音楽は別名オルケス・ハルモニウムとも呼ばれていた [*ibid.*: 8]。バンサワンの中でムラユ音楽を中心に演奏した楽団は、マレー半島ではオルケストラ・ムラユと呼ばれていたことは第 II 章で述べた通りであるが、サムラー・ブタウィで極めてムラユ色の強い音楽を演奏していた楽団はオルケス・ムラユとは呼ばれず、オルケス・ハルモニウムと呼ばれていたのである。

このオルケス・ハルモニウムが 1920 年代にサムラー・ブタウィから独立して演奏していたかについては確認されていないが、ここで重要なのは、このサムラー・ブタウィから発生したオルケス・ハルモニウムは、第 I 章で指摘したオルケス・ハルモニウムと呼ばれる楽団と同一の楽団なのかということである。1930 年代末から歌手、作曲家として活躍しているフセイン・バワフィ (Husein Bawafie) によると、彼は 30 年代末からオルケス・ハルモニウム・アシハーム (Orkes Harmonium Assihaam) やオルケス・ムラユ・プンヒブル・ハティ (Orkes Melayu Penghibur Hati) と呼ばれる楽団に参加し、オランダ東インドラジオ放送会社 (NIROM: Nederlands Indische Radio Omroep Maatschappij) の番組でも頻繁にムラユ音楽を演奏し、彼の作曲した歌は 40 年代初頭には広く大衆に親しまれていたという [PENSI 1983: 155]。一方、サムラー・ブタウィは 1930 年代に入るとダルダネラ等のトニールに押されて人気は下降線をたどり、消滅寸前まで追い詰められる。しかし、日本軍政下の 1942 年頃から、サムラー・ブタウィは、演劇そのものよりも演劇から分離した楽団、オルケス・ハルモニウムとして再び復活することになる [Soepandi 1992: 57]。

現在確認されている中でオルケス・ムラユという用語を使用して演奏活動を行った最初の楽団は、1935 年にバタビアで結成されたオルケス・ムラユ・シナル・メダン (Orkes Melayu

Sinar Medan) である。パダン生まれで、ダルダネラでも活躍していたカシム・ヌル (A. Kasim Nun) が結成したこの楽団は、NIROM のスタジオでも演奏し、クダ・ドゥア (Kuda Dua) レーベルの SP 盤にもムラユ音楽を中心とする曲を録音したという [*Aneka*, 10 November 1955]。前章で指摘したように、ムラユ音楽を演奏していた楽団は 1920 年代後半には既に存在していたが、当時オルケス・ムラユという用語が一般的に使用されていたかどうかについては確認されていない。しかし、フセイン・バワフィが参加したオルケス・ムラユ・ブンヒブル・ハティは、オルケス・ハルモニウム・ブンヒブル・ハティとも呼ばれていた [*Aneka*, 1 September 1954] ことからわかるように、30 年代末にはムラユ音楽を演奏する楽団を指す呼び方としてオルケス・ハルモニウムとオルケス・ムラユという 2 つの用語が混在していたようである。

このようにみてくると、サムラー・ブタウィから発生したオルケス・ハルモニウムとフセイン・バワフィが参加したオルケス・ハルモニウムは、後者の楽器編成が明らかになっていないため必ずしも同一の楽団であるとは断言できないが、演奏された音楽の内容、そして、バタビアという場所の共通性から、同一の楽団である可能性が高いと言えよう。<sup>15)</sup>

一方、リーフ・ヤーワにも参加していた戦前のクロンチョン界を代表するバイオリン演奏者サギ (M. Sagi) は 1942 年、オルケス・クロンチョン・サギ (Orkes Keroncong M. Sagi) を結成し、日本占領時代最も人気のあるクロンチョン楽団とまで言われていた [*Aneka*, 1 February 1954]。当時のインドネシアの音楽界は、演奏する楽団の名前によって、クロンチョン、ハワイアン、ムラユ音楽等のジャンル分けが明確に行われており、それは楽器編成にも反映されていた [PENSI 1983: 29]。このように、少なくとも 40 年代前半には、クロンチョンを演奏する楽団はオルケス・クロンチョン、ムラユ音楽を演奏する楽団はオルケス・ハルモニウムもしくはオルケス・ムラユと呼ばれており、両者は演奏される音楽内容によって明確に区別されていたことがわかる。

## V 終わりに

本稿ではダンドゥットの前史としてオルケス・ムラユの成立について検証したが、その成立には近代演劇の発展が重要な役割を果たしていた。演劇と、その補助的楽団であったオルケス・ムラユの関係については、ムラユ音楽がダンドゥットに発展した現在でもその名残を見ることができる。国营テレビ (TVRI) の歌番組にダンドゥットが頻繁に登場するようになった

15) フセイン・バワフィはオルケス・ハルモニウムのことをオルケス・サムラー (*orkes samrah*) とも表現している [*Kompas*, 13 March 1982]。

90年から92年頃のビデオ・クリップを見てみると、そのほとんどが、歌詞の内容に合わせて歌手が相手役と寸劇を演じるドラマ仕立てになっていることがわかる。これはダンドゥットの作詞家達が、身の周りの日常生活で起こった出来事を、ストーリー性を考えながら歌詞にまとめているからで[Dath:1996]、演劇の中で役者の心情を音楽で表現するというオルケストラ・ムラユ以来の伝統が維持されているとも言えよう。この傾向は、民放局の数が増え、ビデオ・クリップの内容が多様化した現在でも基本的に続いている。そして、96年からダンドゥットの歌をテーマにしたシネトロン(*sinetron*)<sup>16)</sup>が制作され始め、更に、歌の内容に合わせたドラマ仕立てのカセット<sup>17)</sup>が最近再び発売されている事実は、ダンドゥットと演劇の関係を再認識させるものとして注目される。

一方、音楽の面から見てみると、バンサワンの楽団はオルケストラ・ムラユというムラユの名前を冠していたものの、楽器編成は西洋楽器が中心で、演奏された音楽もムラユ音楽に西洋、アラブ、インド、中国等の要素が混在する混成音楽であった。その後、コメディ・スタンプルから第二次コメディ・スタンプルを経てムラユ音楽はゆっくりとインドネシア（ジャワ）に根を下ろしてゆき、特にバタビアではサムラー・ブタウィの成立等により急速に広がっていった。しかし、バタビアに広がったこのムラユ音楽も、ガンバン・クロモンやアラブ音楽、更には当時大衆の間で最も人気の高かったクロンチョンの影響を受けるなど、混成音楽として時代の流行とともに変容していった。

ムラユ音楽のこの傾向は50年代に入っても続くことになるが、インド映画音楽の影響を強く受け始める60年代後半には、オルケス・ムラユの演奏する音楽はもはやムラユ音楽とは呼べないくらいその変容が顕著なものになってゆく。そして、70年代に入ると、ムラユ音楽はダンドゥットへと名前を変えて更に発展してゆくことになるが、この変遷の過程については稿を改めて分析することにしたい。

## 謝 辞

本稿作成にあたっては、初稿の段階から佐久間徹氏及び田中耕司氏から丁寧かつ貴重なコメントをいただいた。この場を借りてお世話になった方々に感謝の意を表したい。

16) シネトロンは *sinema* と *elektronik* 二語からアクロニム式に合成された言葉で、テレビドラマの意味[佐々木 1995:13]。ダンドゥットの曲をテーマにしたテレビドラマにはインドネシア教育テレビ(TPI)が96年から放映している「バラダ・ダンドゥット (*Balada Dangdut* ダンドゥット・バラード)」がある。

17) 例えばイッケ・ヌルジャナ (Ikke Nurjanah) の「アイル・マタ・プガンティン (*Air Mata Pengantin* 花嫁の涙)」がそうであるが[田子内 1996:24]、このアルバムは、1979年に発売されたダンドゥット歌手イダ・ライラ (Ida Laila) のアルバムシリーズ、「キサ・ドラム・ラグ (*kisah dalam lagu* 歌物語)」を模倣したものである。

参 考 文 献

- Dath, Fazal. 1996. Proses Lahirnya Syair Dangdut. Paper in Simposium Musik Dangdut at Universitas Katolik Parahyangan, 8-10 Maret 1996.
- Departmen Pendidikan dan Kebudayaan. 1979. *Ensiklopedi Musik Indonesia seri A-E*. Jakarta: Pusat Penelitian Sejarah dan Budaya.
- Ensiklopedi Nasional Indonesia* 1-17. 1990. Jakarta: Cipta Adi Pustaka.
- Frederick, William H. 1982. Rhoma Irama and the Dangdut Style: Aspects of Contemporary Indonesian Popular Culture. *Indonesia* 34: 103-130.
- Grijns, C. D. 1991. *Jakarta Malay* I, II. Laiden: KITLV Press.
- \_\_\_\_\_. 1991. *Kajian Bahasa Melayu-Betawi*. Jakarta: Pustaka Utama Grafiti
- Hayes, Sarnia Hoyt. 1991. *Old Penang*. Singapore: Oxford University Press.
- 猪俣良樹. 1996. 『日本占領下・インドネシア旅芸人の記録』東京: めこん.
- Jauhari, Haris, ed. 1992. *Layar Perak*. Jakarta: Gramedia Pustaka Utama.
- Jayapal, Maya. 1993. *Old Jakarta*. Kuala Lumpur: Oxford University Press.
- 加納啓良. 1995. 『『フロンティア』とジャワニサシ』『総合的地域研究』(文部省科学研究費補助金「重点領域研究」) 1995/3, 8号: 3-9.
- 川口明子. 1994. 「インドネシアの音楽」『岩波講座・日本の音楽 アジアの音楽 別巻1』東京: 岩波書店.
- 北野正徳. 1994. 「娯楽と教訓の制度化——インドネシア近代小説の展開に関する考察」『東南アジア研究』31(4): 412-439.
- Kartomi, Margaret J. 1985. *Musical Instruments of Indonesia*. Melbourne: Indonesian Arts Society.
- Kristanto, JB. 1995. *Katalog Film Indonesia 1926-1995*. Jakarta: Grafiasri Mukti.
- Kornhauser, Bronia. 1978. In Defence of Kroncong. In *Studies in Indonesian Music*, edited by Margaret Kartomi, pp. 104-183. Centre for Southeast Asian Studies, Monash University.
- 倉沢愛子. 1992. 『日本占領下のジャワ農村の変容』東京: 草思社.
- Lukman, Tengku Sinar. 1990. *Pengantar Etnomusikologi dan Tarian Melayu*. Medan: Perwira.
- Lohanda, Mona. 1991. Dangdut: Sebuah Pencarian Identitas. In *Seni Dalam Masyarakat Indonesia*, edited by Edi Sedyawati and Sapardi Djoko Damono, pp. 137-143. Jakarta: Gramdia Pustaka Utama.
- Manusama, A. Th. 1922. *Komedi Stamboel of De Oost-Indische Opera*. Batavia: Weltevreden.
- Muhammad TWH, DRS. 1992. *Sejarah Teater dan Film di Sumatera Utara*. Medan: Yayasan Pelestarian Fakta Perjuangan Kemerdekaan R. I.
- 永積 昭. 1977. 『アジアの多島海 世界の歴史13』東京: 講談社.
- \_\_\_\_\_. 1980. 『インドネシア民族意識の形成』東京: 東京大学出版会.
- Nizar, M. 1994. Dangdut Sebuah Perjalanan. *Citra* no. 221-225.
- Pasaribu, Amir. 1955. *Musik dan Selingkar Wilajahnja*. Jakarta: Perpustakaan Perguruan KEM. P. P dan K.
- PENSI. 1983. *Perjalanan Musik Indonesia*. Jakarta: Lithopica Jakarta.
- 佐々木重次(編). 1995. 『インドネシア語通信1995』東京: インドネシア語彙研究会.
- Silado, Remy. 1995. Dangdut Tetap Melayu. *Media Indonesia*, 11 August.
- Sinematek Indonesia, ed. 1979. *Apa Siapa Orang Film Indonesia 1926-1978*. Jakarta: Yayasan Artis Indonesia and Sinematek Indonesia.
- Soepandi, Atik Skar, ed. 1992. *Musik Samrah*. Jakarta: Dinas Kebudayaan Daerah Khusus Ibukota Jakarta.
- Sumardjo, Jakob. 1992. *Perkembangan Teater Modern dan Sastra Drama Indonesia*. Bandung: Citra Aditya Bakti.
- 滝沢達子. 1994. 「マレー半島とその周辺の音楽」『岩波講座・日本の音楽 アジアの音楽 別巻1』東京: 岩波書店.
- 田子内 進. 1996. 「総括: インドネシア音楽シーン(下) 国民音楽として浮上しつつあるグンドウットの動向」『ラティエナ』5月号.

田子内：ダンドゥットの成立と発展（I）

- Tambajong, Japi. 1992. *Ensiklopedi Musik*. Jakarta: Cipta Adi Pustaka.
- Tan Sooi Beng. 1993. *Bangsawan: A Social and Stylistic History of Popular Malay Opera*. Singapore: Oxford University Press.
- 戸口幸策；小泉文夫（監）. 1982. 『ポケット音楽百科』東京：平凡社.
- 土屋健治. 1991. 『カルティニの風景』東京：めこん.
- Yousof, Ghulam-Sarwar. 1994. *Dictionary of Traditional South-East Asian Theater*. Kuala Lumpur: Oxford University Press.

雑誌，新聞等

- Aneka*. 1951 – 1960.
- Citra*. 1991 – 1995.
- Dangdut*. 1995 – 1996.
- Fajar*. 27 February 1995.
- Kompas*.
- Dangdut sudah menunjukkan daya hidup. 13 Maret 1982.
- Dangdut “Go Global, Go Internasional.” 9 September 1992.
- Mayapada*. 1967 – 1971.
- Pos Film*. 1991 – 1996.

録音資料

- Laila, Ida. 1978. *Kisah dalam lagu—ibu tiriku, ayah tirimu—*. Indra Record
- Miss Riboet. 19?. *Djentik Manis*. BEKA.
- \_\_\_\_\_. 19?. *Greerang Pakoe Geerang*. BEKA.
- \_\_\_\_\_. 19?. *Kroncong Miss Riboet*. BEKA.
- \_\_\_\_\_. 19?. *Oedjoeng Doenis*. BEKA.
- \_\_\_\_\_. 19?. *Waradja*. BEKA.
- Nurjana, Ikke. 1996. *Air mata pengantin*. MSC.
- Sambrah Sanggar Betawi Putra. 1992. *Sambrah Betawi*. Dinas kebudayaan DKI.

映像資料

- Heboh*. 1954. Perfil.